

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Introduzione

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/72214> since 2017-11-06T01:50:33Z

*Publisher:*

Lampi di stampa

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

## Introduzione

Una leggenda che ebbe una certa fortuna negli anni dell'anticlericalismo risorgimentale, ma sulla cui attendibilità è lecito nutrire dubbi, vuole che al termine della propria vita Luigi Tansillo, tra i maggiori poeti del Cinquecento meridionale, più per rintuzzare larvate minacce ricevute dalle gerarchie ecclesiastiche che non per un intimo convincimento religioso, decidesse di espiare le proprie colpe poetiche, e in particolare il giovanile poemetto di ispirazione lasciva, il *Vendemmiatore*, noto anche come *Stanze sopra gli orti delle donne*, componendo un poema dedicato ad un emblema del pentimento religioso, *Le lagrime di San Pietro*, versate dopo il noto tradimento perpetrato ai danni del Cristo secondo la narrazione dei *Vangeli*. Anzi in modo ancor più circostanziato il Flamini<sup>1</sup> sosteneva che fosse stato l'inserimento di tutta la produzione tansilliana nel primo *Indice dei libri proibiti*, nel 1559, a indurre il poeta al progetto di poema sacro, il cui solo annuncio avrebbe già nel 1565 indotto gli estensori del nuovo *Indice* a togliere l'interdizione, con la conseguenza che il poema sarebbe stato abbandonato dal proprio autore e pubblicato postumo nel 1585 con gli interventi di Giovan Battista Attendolo, costretto a 'ripulire' e integrare le ottave tansilliane abbandonate incompiute, a testimonianza del sostanziale disinteresse dell'autore verso tale opera.

Se non che il grande successo della stessa, in Italia (ove le edizioni si moltiplicarono) e fuori (oltre all'imitazione malherbiana, grande fu la fortuna del poema in Spagna), induce già da sé il sospetto che l'interpretazione riduttiva di età ottocentesca non colga affatto nel segno. Gli studi di Tobia Toscano, moderno editore delle *Rime* tansilliane<sup>2</sup>, hanno infine dissipato le nebbie e chiarito

---

<sup>1</sup> Francesco Flamini pubblicò nel 1893 a Napoli il volumetto L. TANSILLO, *L'egloga e i poemetti*, dichiarando superfluo il procedere a una ristampa anche del poema sacro, "non meno noioso che prolisso" (p. XX).

<sup>2</sup> In attesa di una moderna riedizione critica delle *Rime*, Tobia Toscano, lavorando sulle carte lasciate da Erasmo Pèrcopo, che in vita poté pubblicarne soltanto il primo volume, ha provveduto una edizione completa dell'opera progettata a fine Ottocento: L. TANSILLO, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo e altri manoscritti e stampe*. Vol. I *Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*, a cura di Erasmo Pèrcopo; vol. II *Poesie eroiche ed encomiastiche*, a cura di Tobia Toscano (dalle carte autografe di Erasmo Pèrcopo), Napoli, Liguori, 1996. Lo studioso si è però dedicato anche al poema religioso

in parte le vicende compositive e in tutto quelle editoriali: se è probabile che sia stato inserito *a posteriori* l'accenno a Pietro Bembo contenuto nel canto IV del poema che ne farebbe slittare l'inizio della composizione almeno al 1539, è invece indubitabile il ritrovamento di una primitiva versione manoscritta in sessantuno stanze inviate al Duca di Sessa il 22 marzo 1550, e quindi ben prima dell'*Indice* del 1559; una versione ancora ridotta, quarantadue stanze, fu pubblicata a Venezia sotto nome del cardinal Pucci nel 1560, dopo di che l'opera crebbe fino alle dimensioni di poema, ma senza che l'autore potesse darvi non soltanto l'ultima rassettatura linguistica, ma nemmeno una sistemazione coerente. La *princeps* del 1585 (Vico Equense, Cacchi), quindici anni dopo la morte del poeta, vide il pesante intervento di Giovan Battista Attendolo, che, in parte seguendo anche i dettami della censura ecclesiastica, tagliò, integrò di proprio pugno, riscrisse, senza troppi scupoli di fedeltà all'originale; ma, come ha appunto mostrato Toscano, nemmeno l'edizione curata da Tommaso Costo nel 1606 (Venezia, Barezzi), in cui pure sono reintegrate le oltre quattrocento ottave espunte dall'Attendolo, seguì in modo scrupoloso il testo tansilliano, sul quale a sua volta il Costo intervenne a proprio gusto, pur affermando di essersene fatto restauratore. Nel frattempo quello delle *Lagrima* divenne un vero e proprio genere letterario di successo: Erasmo di Valvasone si dedicò a quelle *della Maddalena*, Torquato Tasso a quelle *della Vergine e di Cristo*, fino al più compiuto poema del genere, ormai in piena età barocca, *Le lagrima di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi, uscite nella versione definitiva nel 1620; e la fortuna del genere valicò i confini delle Alpi: fondate sulla breve versione stampata nel 1560 *Les larmes de Saint Pierre* vedono il giovane Malherbe pronto a recepire la novità italiana e abile a maneggiarne gli stimoli e gli insegnamenti.

La fortuna, di pubblico e di imitatori, dell'invenzione tansilliana nega credibilità al racconto che voleva il suo impegno motivato soltanto da una sorta di volontaria automortificazione espiatoria. Ma quali furono allora le ragioni di tale impegno e della svolta *larmoyant* della musa tansilliana? I 'mutati umori della Controriforma' che si accampano abitualmente a spiegazione di tali fenomeni

---

tansilliano con uno studio, *Giovan Battista Attendolo editore di Luigi Tansillo: dalla princeps delle Lagrima di San Pietro (1585) al progetto non realizzato di una stampa delle Rime*, pubblicato in T. R. TOSCANO, *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2004, alle pp. 203-231.

sono sufficienti a giustificare il mutamento di gusto? Non vi è dubbio che la scelta del caso dell'apostolo Pietro fosse ben oculata da questo punto di vista: non soltanto in quanto fondatore dell'istituzione contro la quale si era mossa la Protesta del mondo oltremontano, ma proprio per quella vicenda di peccatore spergiuro il cui sincero pentimento basta a riscattare, facendo di lui la pietra su cui fondare la chiesa di Cristo. Il salvifico effetto delle lacrime di Pietro testimonia il valore del sacramento della confessione e si fa veicolo di propaganda nella lotta cattolica contro i teologi della predestinazione della grazia divina; ed anche Malherbe non mancherà di sottolineare nella sua riscrittura il rapporto tra "le foi" del "coeur" da cui "sortirent les larmes" e le vittorie militari del dedicatario Enrico III contro gli eserciti protestanti. Tuttavia tanto l'opera tansilliana quanto quella malherbiana non ebbero estimatori nel mondo dei teologi, anzi, come ancora ha mostrato Toscano, da quella direzione piovvero sul poema tansilliano critiche e censure e l'imposizione all'Attendolo di tagli anche molto pesanti. Le intrusioni poetiche nella sfera teologica dottrinale non erano ben tollerate da quanti rivendicavano l'esclusiva sui principi della fede e le difficoltà incontrate dal maggiore poema sacro dell'epoca, *Il mondo creato* di Torquato Tasso, lo provano in modo per certi versi sorprendente<sup>3</sup>.

Il successo del poema sacro nell'età della Controriforma non passa attraverso l'esibizione di ortodossia o l'impegno di propaganda; nel caso della sua versione 'lacrimevole' un indizio sulle ragioni della sua fortuna è offerto proprio da Malherbe nell'*incipit* della sua rivisitazione tansilliana. Delle strofe che non hanno un rapporto diretto con l'originale, quella iniziale ha un rilievo particolare: anziché dalla protasi della materia come, sul modello epico, farà Tansillo nella redazione più ampia del proprio poema ("Se 'l santo Pescator dopo il peccato, / Onde se stesso sì gran tempo afflisce, / Ch'al pentir presto, al pianger ostinato, / Pianse tanti anni quel ch'un giorno disse, / Sortito avesse scrittor fermo allato, / D'or in or fin al dì ch'ultimo visse, / Del lungo pianto, e de' santi atti, annali / Credo che 'l mondo non avrebbe eguali"), Malherbe principia da

---

<sup>3</sup> Il riferimento è qui agli studi di Paolo Luparia, e soprattutto alla sua edizione del poema tassiano: T. TASSO, *Il mondo creato*, a cura di Paolo Luparia, Edizione Nazionale delle Opere del Tasso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

una negazione: non di una “amante abusée” trattano i suoi versi, non dell’ “infidélité” dello spergiuro Teseo, non, insomma, di un mito classico come quello di Arianna, ma di quello evangelico di Pietro. Il riferimento ad Arianna non è però casuale: la splendida traduzione delle *Heroides* ovidiane fornita da Remigio Nannini, meglio noto con lo pseudonimo di Remigio Fiorentino, nel 1555, coronata da un successo straordinario testimoniato da una quindicina di riedizioni fino al 1630<sup>4</sup>, rinverdi la fama del personaggio mitologico, e in particolare le accorate querele dell’abbandonata al momento del suo risveglio a Nasso priva di Teseo, oggetto appunto dell’epistola ovidiana, divennero il modello tipico del ‘lamento’, come tale consegnato dalla penna di Rinuccini al genio di Monteverdi. Il lamento d’Arianna, emblema dell’effusione patetica che trovò il suo più pieno compimento nell’interpretazione musicata per la messa in scena alla corte di Mantova<sup>5</sup>, è posto da Malherbe a contraltare delle “larmes” di San Pietro, che ne divengono, per dir così, la variante sacra, una forma di espressione poetica in cui lo sviluppo narrativo non ha praticamente spazio e lascia totalmente luogo al moto degli affetti, a un copioso spargimento di querimonie i cui strumenti espressivi possono indifferentemente applicarsi al sacro e al profano secondo una prassi che in vari generi in quei decenni aveva avuto oltre all’esempio illustre del Tasso, anche quello di numerosi altri poeti, dal Guarini ad Angelo Grillo<sup>6</sup>, per citarne due soltanto: minimi spostamenti semantici permettevano di passare dalle ambientazioni bucoliche alle celebrazioni della notte del Natale, dalla sfera erotica alle lodi della Vergine, dall’epitalamio ai versi per monacazione, dal compianto funebre alla narrazione della passione di Cristo; né si dimentichi che lo stesso Monteverdi dell’aria *Lasciatemi morire* del lamento di Arianna fece poi il travestimento sacro, noto come il Pianto della Madonna, *Iam moriar, mi fili*.

---

<sup>4</sup> L’opera si legge ora riedita da chi scrive: R. NANNINI, *Epistole d’Ovidio*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1991.

<sup>5</sup> Noto è il successo dell’*Arianna* rappresentata a Mantova nel 1608 e sottolineato dai cronisti dell’epoca l’effetto *larmoyant* dell’aria *Lasciatemi morire*: “non fu pur una dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto”; cfr. L. BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 225-228.

<sup>6</sup> Lo strano caso (quasi una sorta di schizofrenia letteraria) del padre benedettino Angelo Grillo, celebrato e assai prolifico autore di versi sacri con l’abito e il nome conventuali, ma con lo pseudonimo di Livio Celiano spensierato collaboratore di musicisti e liutisti, è ben illustrato nel volumetto: Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano, *Rime*, a cura di Elio Durante e Anna Martellotti, Bari, Palomar, 1994.

L'inatteso accostamento operato da Malherbe tra la giovane Arianna, sedotta e abbandonata, e l'apostolo Pietro non è dunque arbitrario e illumina anche, *a posteriori*, le ragioni della scelta tansilliana, l'esigenza di uno spazio poetico nuovo in cui far vibrare le corde di un *pathos* non più mosso da un affettuoso compatimento, ma da più grave commozione. A tale scelta il Tansillo giunse al termine della propria carriera, in un periodo di "crisi profonda, acutizzatasi progressivamente dopo il 1553, anno della morte di don Pedro de Toledo"<sup>7</sup>; per Malherbe invece *Les larmes de Saint Pierre* segnano di fatto l'ingresso nell'agone letterario, il primo impegno di un certo risalto in cui dar prova della propria personalità. Non certo un esordio, trattandosi di un autore ormai trentenne, ma, in un momento molto delicato della sua vita, la scelta definitiva di fare dell'esercizio letterario l'occupazione della propria esistenza. Anche per lui era una fase critica: la morte ad Aix del Gran Priore, assassinato il 2 giugno del 1586, lo aveva privato di una protezione sicura; il ritorno a Caen presso il padre doveva risolversi in continue umiliazioni e la necessità di mantenere la propria famiglia lo costringeva a ricorrere frequentemente a prestiti. Grazie a uno di questi, nel 1587, giocava la propria carta recandosi a Parigi e facendo stampare a proprie spese il poemetto, con l'intenzione di presentarlo al re Enrico III nella speranza di poter così seguire le orme degli amici Du Perron e Bertaut, sistematisi a corte; i cinquecento scudi con cui il re lo ricompensò dell'omaggio segnarono di fatto una sconfitta: trecento ne aveva spesi Malherbe e liquidandolo in tal modo il sovrano di fatto gli negava l'assunzione a corte. Le sventure degli anni seguenti, soprattutto la morte dei due figlioletti, e il parziale fallimento del progetto legato alla composizione delle *Larmes* non gli impedirono però di avviarsi a quella carriera che lo doveva portare ad essere il rigoroso precettista che sancì le 'regole' della poesia francese; regole che il suo poemetto ancora disattendeva, tanto che si narra che su un esemplare della ristampa del medesimo nel 1607, spazientito da quelli che alla rilettura riteneva ormai errori, avesse tracciato un frego con foga tale da giungere persino a lacerare il foglio. E tuttavia proprio per questo motivo la maliziosa osservazione con cui Banville intese riscrivere la celeberrima sentenza di Boileau ("Enfin Malherbe

---

<sup>7</sup> T. R. TOSCANO, op. cit., p. 204.

vint ...”), ‘Malherbe venne ... e la poesia, vedendolo arrivare, se ne andò’, non dovrebbe toccare l’operetta, composta quando le regole da lui stilate non erano ancora così rigide da costringere la Musa alla fuga.

Il giudizio sul poemetto malherbiano, peraltro, passa necessariamente attraverso il confronto col modello tansilliano, alla ricerca di quanto va oltre la semplice traduzione, oltre che dei modi con cui tale rifacimento si realizza. La critica francese tuttavia fino alla fine dell’Ottocento fondò tale raffronto sulla convinzione che il testo imitato da Malherbe fosse l’ampia versione delle *Lagrime* in tredici canti (o “pianti” che fossero<sup>8</sup>) edita postuma nel 1585, interrogandosi vanamente sul criterio, di fatto indecifrabile, che avrebbe mosso il poeta a scegliere qua e là sparsamente talune ottave nel *mare magnum* del poema tansilliano. Nel 1891 infine Gustave Allais scoprì, tutto sommato fortuitamente, che la ristampa del poemetto malherbiano fornita a Parigi nel 1596 allegava, in un’unica legatura, anche il modello tansilliano da cui l’opera era stata ispirata: si trattava appunto dell’edizione del 1560, comparsa a nome del cardinal Pucci e perciò ignorata dagli italianisti che si erano nell’Ottocento occupati del Tansillo<sup>9</sup>. Alle quarantadue ottave di quella primitiva versione faceva riferimento Malherbe, seguendone passo passo lo svolgimento, ma con inserzioni personali che ne aumentarono le dimensioni alle sessantasei stanze del poemetto francese.

Una prima notazione sul rifacimento riguarda la scelta metrica: Malherbe, a fronte dell’ottava narrativa tansilliana, non si orientò verso il metro epico francese, l’alessandrino, né, ovviamente, pensò di servirsi dell’ottava francese, in uso soltanto nella poesia drammatica, ma si applicò invece allo sviluppo di una strofa di sei versi (AABCCB), inaugurata anziché chiusa da un distico baciato. A rigore questa scelta avrebbe dovuto comportare una rarefazione stilistica, una maggiore

---

<sup>8</sup> *Vexata* è la questione, in verità di poco momento, se il termine “pianti” che compare nell’edizione postuma del 1585 fosse stato scelto dall’autore o arbitrariamente dal suo editore.

<sup>9</sup> Le stanze furono pubblicate a Venezia da Giovan Mario Verdizzotti, che le attribuì, forse avendole così ritrovate in un manoscritto, al “cardinale de’ Pucci”, senza nemmeno poter specificare a quale dei tre cardinali Pucci, a quell’epoca tutti defunti, dovessero essere attribuite. La paternità tansilliana fu però già riconosciuta nel 1571, quando furono ristampate nell’antologia delle *Stanze di diversi autori*, edita a Venezia dai Giunti.

stringatezza, dovendo ridurre a sei gli otto versi della stanza tansilliana; in realtà la scelta portò nella direzione contraria: l'impossibilità di operare tale riduzione induceva naturalmente a dilatare il discorso poetico, a un'enfasi elocutoria che si rende palese nel riscontro puramente numerico: spesso infatti il rifacimento dell'ottava si sviluppa su due strofe, anziché ridursi alla misura di sei versi, viene enfiato a quella di dodici, talvolta partendo esattamente a metà il contenuto, talaltra svolgendolo più liberamente, fino anche a superare la misura delle due strofe. Esempio del primo caso sono le strofe XXVII-XXVIII (vv. 157-168) in cui è perfettamente suddivisa a metà la seguente ottava tansilliana, scandita a sua volta da una forte cesura a metà strofa:

Quest'opre, e più, che 'l mondo et io sapea,  
Rammentar mi dovean che 'l lor Fattore  
Fontana di salute esser dovea,  
E sgombrar del mio petto ogni timore.  
Ma come quel che per l'età ch'avea  
Era di senno e di me stesso fuore,  
Nel gran periglio ricercando aita,  
Per tema di morir, negai la vita.

Più mossa e interessante è invece la resa dell'ottava tansilliana con la quale principia la digressione sui Santi Innocenti fatti trucidare, secondo il menzognero racconto biblico, da Erode:

O quanto dar ponno al buon destin lode  
Quei fanciulletti che moriron santi,  
Quando la crudeltà del fiero Erode,  
Per ucciderne un sol, n'uccise tanti:  
Che inabili al mal fare et a le frode,  
Morir poteron, che peccar inanti;  
E quasi fior, pria fur traslati in Cielo,  
Che vento in terra gli oltraggiasse, o gielo.

Qui, evidentemente, furono maggiori le sollecitazioni e Malherbe fu soprattutto colpito dall'immagine metaforica del distico finale. La strofe XXXII (vv. 187-192) traduce così, quasi



letteralmente, i primi sei versi dell'ottava, più piani e narrativi; la XXXIII sviluppa personalmente il tema introducendo *ex novo* la metafora del "naufiage" che conduce "au port" della salvezza eterna; infine un'intera strofe, la XXXIV, è destinata a riscrivere il distico finale tansilliano, da un lato rendendo più complesso il paragone coi "fior [...] traslati in Cielo" attraverso la prosecuzione della precedente metafora dell'agguato piratesco richiamata dall'accento alla violenza del "couteau criminel", dall'altro rendendo più precisa l'immagine (i "beaux lis", che alludono al candore spirituale e all'incarnato degli infanti, e non generici "fior") e razionalizzando il concetto espresso dal Tansillo: i fiori appena sbocciati non dovettero subire l'onta di "vento" o "giel" perché recisi da un "couteau criminel" e non, senza logica spiegazione, "traslati in Cielo".

Tale esempio dà un saggio della cifra stilistica del rifacimento malherbiano: nel confronto con i versi del Tansillo il poeta francese si muove a una più nitida connotazione delle immagini, che devono perdere ogni aura di allusività secondo quell'esigenza di chiarezza che diventò poi un tratto fondante il suo stile più maturo; nel contempo taluni spunti che nell'originale si risolvono in semplici accenni, in rapide pennellate, vengono invece insistentemente dilatati con un gusto per l'ornamentazione e l'amplificazione che hanno a ragione indotto uno dei più acuti critici malherbiani, Raymond Lebègue, a parlare delle *Larmes de Sainte Pierre* come d'un "poème baroque". Un altro significativo esempio dello stile del poemetto è dato dal rifacimento della seguente ottava:

Ma gli archi che nel petto gli avventaro  
Le saette più acute e più mortali  
Fur gli occhi del Signor quando il miraro:  
Gli occhi fur gli archi, e i sguardi fur gli strali,  
Che del cor non contenti, sen passaro  
Fin dentro a l'alma, e vi fer piaghe tali  
Che bisognò, mentre ch'ei visse poi,  
Ungerle col licor degli occhi suoi.

I versi iniziali della stanza IX (vv. 49-54) sembrano indirizzare a una versione presso che letterale, ma poi la metafora archi-occhi, frecce-sguardi, topica, se non addirittura ormai vieta, nella lirica amorosa petrarchista, vira in Malherbe verso un esito impensato, ovvero l'accentuazione dell'aspetto marziale della metafora: con gusto non troppo delicato si insiste per altre due stanze sul registro militaresco dopo aver chiuso la stanza IX allontanandosi da Tansillo con l'immagine delle "brèches" aperte nel "rempart" mal difeso; si prosegue così, ampliando la metafora, con la comparazione di un vero e proprio "assaut" guerresco, con l'immagine dell'anima ferita dell'originale tansilliano che si trasforma addirittura in "une place au pillage donnée", in cui più che il sibilare di dardi-sguardi si sentono risuonare mortali colpi d'artiglieria.

La natura dell'intervento di Malherbe sul tessuto tansilliano è ben rappresentata da questo esempio: all'allusività di un'immagine accennata si sostituisce la metafora continuata, razionalmente svolta e, per dir così, esperita in ogni sua piega e sfumatura; più in generale (e le note di commento forniranno altri riscontri) il procedere consueto del poeta francese lo vede tradurre con scrupolo di fedeltà un'ottava tansilliana in una propria sestina, ma tralasciando un particolare o un'immagine, quelli che più lo hanno colpito e che vengono dunque ripresi e amplificati in una o più stanze successive. Al di là di queste amplificazioni, gli interventi malherbiani sulla struttura del poemetto si limitano soltanto alla parte iniziale già esaminata: l'accento polemico al mito di Arianna e l'apostrofe encomiastica a Enrico III con la pesante sottolineatura antiugonotta dell'"*éternel état*" che il "*nom de rocher*" prefigura per la chiesa cattolica. Forse però, ancor più che le aggiunte apportate al testo tansilliano, possono suggerire qualche ultima osservazione le omissioni da lui compiute rispetto a quello.

A parte qualche minimo scarto, di cui si darà conto nelle note di commento, tre sono i punti del testo tansilliano che Malherbe ricusa nettamente, e in tutte e tre le circostanze si tratta di ampie similitudini, in cui uno dei termini del paragone è abituale nell'uso poetico cinquecentesco e rinnovato da Tansillo con il consueto spostamento dalla sfera della poesia erotica a quella sacra. Nel primo caso, appena al principio della narrazione, si può sospettare che l'omissione

malherbiana sia dovuta a ragioni di opportunità, giudicando forse il poeta francese poco consona tutto il brano tansilliano (le ottave IV, V e VI del poemetto) che, dopo aver enunciato la difficoltà a esprimere la forza della riprovazione espressa dallo sguardo del Cristo, inizia svolgendo un paragone tra la “giovane donna” che vede “il suo bel volto” specchiato “in lucido cristallo” e “il miserabil vecchio” Pietro che “negli occhi del Signor vide il suo fallo”. Infine, l’ultima ottava chiude con un’elaborata similitudine intesa a rendere ancor più al vivo l’eloquente sguardo di rimprovero rivolto dal Cristo a Pietro:

Così talor (benché profane cose  
Sieno alle sacre d’agguagliarsi indegne)  
Scoprir mirando altrui le voglie ascose  
Suole amator, senza ch’a dir le vegne:  
Chi dunque esperto sia ne l’ingegnose  
Scuole d’amor, a chi nol prova, insegne  
Come, senza aprir bocca o scriver note,  
Con gli occhi ancor favellar si puote.

Poco dopo si verifica il taglio più consistente operato da Malherbe, che riduce a una sola sestina (vv. 97-102) le quattro ottave tansilliane in cui si motivano le ragioni che portarono Pietro ad allontanarsi dal luogo del supplizio di Cristo: anche in questo caso nucleo del brano tansilliano è una similitudine che occupa un’intera ottava:

Come falda di neve, che agghiacciata  
Il verno in chiusa valle ascosa giacque,  
A primavera poi dal sol scaldata  
Tutta si sface e si discioglie in acque:  
Così la tema, ch’entro al cor gelata  
Era di Pietro allor che ’l vero tacque,  
Quando Cristo ver lui gli occhi rivolse,  
Tutta si sfece, e ’n pianto si risolse.

Infine, nella parte conclusiva del poemetto, Malherbe rifiuta l’ottava finale del lamento di Pietro:

Chi è colui sì debole e sì infermo  
Che se nimica spada avien che scenda  
Sovra del corpo suo, possa star fermo  
Sì che la man non alzi e 'l colpo attenda?  
Così ogni membro è pronto a far ischermo,  
Che 'l capo via più degno non s'offenda.  
Sendo, Signor, tu il capo, e i membri noi,  
Scudi far si doveano ai colpi tuoi.

È evidente l'elemento che accomuna queste tre omissioni: lo svolgimento ampio e pacato della similitudine dispiegata a occupare l'unità strofica fu da lui avvertito come tratto peculiare di un discorso poetico non più in sintonia con i nuovi principi estetici, laddove, viceversa, lo spunto metaforico, anche soltanto accennato in rapidi tocchi, si prestava a consentire all'estro imitativo sviluppi personali e originali. E allora il rifacimento malherbiano ci pone di fronte a due paradossi. Il primo riguarda l'italianismo di Malherbe, per riprendere il titolo di un ampio studio dedicato alla questione da un francesista romeno, Petre Ciureanu: il poeta francese, che fu pubblicamente severo censore dei modi della poesia italiana, la assunse in realtà a modello non soltanto nell'età giovanile, ma anche in quella più matura ricorrendo di continuo all'Ariosto e al Tasso "alla ricerca di immagini, di metafore, di similitudini, di antitesi e di effetti verbali"<sup>10</sup>. Il secondo paradosso, tale almeno per un lettore italiano, è quello di un autore destinato a impersonare la figura di 'classico', e anzi a fornire le regole della classicità per la propria lingua e letteratura, che giunge alla misura del classicismo partendo da un apprendistato tutto incentrato sullo sviluppo in chiave barocca dei modelli imitati, con un percorso esattamente inverso a quello per noi consueto e lineare. I due paradossi sono però soltanto apparenti e la loro inconsistenza diviene facilmente percepibile se ci si allontana da quella sottovalutazione della tradizione nazionale che, a contraltare dello *chauvinisme* d'oltralpe, è invece il portato nella nostra cultura dell'ingiustificata acquiescenza ai persistenti principi dell'ideologia romantica. A tale proposito non appaiono superate le pagine che

---

<sup>10</sup> P. CIUREANU, *L'italianismo di Malherbe*, Genova, Tolozzi, 1962, p. 181.

Luigi Foscolo Benedetto dedicò alla “leggenda del classicismo francese”<sup>11</sup> e ancora in parte rinnovabile il monito che egli espresse in quella circostanza: “Sarebbe ora venisse discussa sul serio e ridotta come merita al nulla la tesi che oggi è accolta dai più che la grande letteratura francese del secolo XVII sia sorta senza l’Italia e contro l’Italia”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Cfr. L.F. BENEDETTO, *La leggenda del classicismo francese*, in *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 161-188.

<sup>12</sup> L.F. BENEDETTO, op. cit., p. 168.

## Bibliografia

Senza alcuna pretesa di esaustività, si elencano le opere ritenute più utili a una conoscenza dell'opera malherbiana, con una particolare attenzione a quelle, almeno in parte, specificamente dedicate al poemetto *Les larmes de Sainte Pierre*.

F. BRUNOT, *La doctrine de Malherbe d'après son Commentaire sur Desportes*, Paris, Masson, 1891.

G. ALLAIS, *Malherbe et la Poésie française à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (1585-1600)*, Paris, Thorin, 1891.

L. ARNOULD, *Malherbe et son oeuvre*, in "La Quinzaine", ott. 1902.

J. de CELLES, *Malherbe. Sa vie, son caractère, sa doctrine*, Paris, Perrin, 1937.

R. LEBÈQUE, *Les larmes de S. Pierre poème baroque*, in "Revue des Sciences humaines", 1949.

R. FROMILHAUGE, *Malherbe: Technique et création poétique*, Paris, Colin, 1954.

*Le Quatrième Centenaire de la naissance de Malherbe*, Caen, 1955.

V.L. SAULNIER, *Malherbe et le XVI<sup>e</sup> siècle*, in "XVII<sup>e</sup> Siècle", 1956.

*IV<sup>e</sup> centenaire de la naissance de Malherbe (1555-1628). Conférences et Communications*, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, 1956.

G. MACCHIA, *Malherbe e l'ordine*, in *Il paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960.

P. CIUREANU, *L'italianismo di Malherbe*, Genova, Tlozzi, 1962.

(si veda in particolare il capitolo, *Malherbe e Tansillo*, pp. 129-160).

## NOTE

vv. 1-6 In merito al richiamo al mito e al personaggio di Arianna si veda l'introduzione.

v. 13 Apostrofe diretta a Enrico III, dedicatario dell'opera, con spunti tratti dalla IV *ecloga* virgiliana, con l'intento palese di accreditarne l'immagine di un Augusto redivivo.

v. 20 Prima dell'investitura regale, Enrico III, duca di Anjou, sconfisse l'esercito protestante nelle battaglie di Moncontour e di Jarnac.

v. 25 Ovvio il riferimento al passo evangelico e alla paronomasia Pietro-pietra.

vv. 37-sgg. Terminato il proemio encomiastico, Malherbe principia la narrazione senza nominare direttamente il protagonista, contrariamente all'*incipit* dell'originale tansilliano: "Il magnanimo Pietro che giurato ...".

v. 48 L'invenzione metaforica è malherbiana; Tansillo molto più semplicemente parlava delle ferite inferte dal "dolore, la vergogna e la pietade".

vv. 49-sgg. La presente stanza riprende quasi letteralmente la seconda ottava tansilliana; per il successivo sviluppo si veda però quanto detto nell'introduzione.

vv. 73-sgg. In Tansillo l'apostrofe che gli occhi di Cristo rivolgono a Pietro segue un'elaborata metafora che Malherbe posticipa e sintetizza ai vv. 91-96.

vv. 97-sgg. La stanza è interamente invenzione malherbiana, con l'immagine un po' goffa dell'angoscia che non può essere chiusa a chiave.

vv. 119-120 La 'notte del cuore' è immagine, enfatica, malherbiana; Tansillo più pianamente aveva scritto: "Per le folte ombre della notte oscura / Sen va gridando ove 'l dolor lo mena".

vv. 151-sgg. La generica protesta tansilliana che Malherbe ha tradotto nella stanza precedente viene qui sviluppata con riferimenti più circostanziati: la bionda giovinezza, l'opulenza, la vecchiaia serena.

vv. 157-sgg. Anche in questo frangente Malherbe prima (vv. 157-162) produce una versione presso che letterale dell'originale tansilliano, e poi ne sviluppa personalmente il medesimo pensiero nella stanza successiva (vv. 163-168).

vv. 187-sgg. La digressione sui Santi Innocenti era già svolta nelle *Lagrine* tansilliane, preceduta però da un'ottava che chiudeva in modo netto il precedente discorso rivolto alla vita terrena ("Vattene vita fallace, e tosto sgombra; / Se la vera negai, non chiedo l'ombra"); ottava che Malherbe omette nel suo rifacimento.

v. 208 L'espressione malherbiana del *sang* testimonio della fede rende con molto minore efficacia l'immagine tansilliana: "Lasciando aprir le pargolette gole / Gli dieder sangue in vece di parole".

vv. 211-216 Anche questa stanza amplifica una più semplice notazione tansilliana: "Quanto utile fu lor l'età novella, / Tanto a me, lasso, la vecchiezza noce".

v. 231 L'invenzione malherbiana del 'pavimento di stelle' sviluppa felicemente una più banale osservazione del Tansillo: "E girno al ciel senza calcar la terra".

v. 232 In questo caso è molto più poetico lo spunto originale: "E meritar ne la superna corte / Prima corona aver, ch'avesser chiome".

vv. 283-sgg. In questa strofe la versione è presso che letterale: "Come padre dolente ..." è l'*incipit* della corrispondente ottava tansilliana, il cui vigore realistico è però del tutto stemperato nell'imitazione malherbiana: "Come padre dolente, che sotterra / Lasciando il morto figlio esce dal tempio, / E mentre cieco lamentandosi erra, / Giunge alla piazza ove 'l di stesso l'empio / Ferro l'uccise, e rosseggiar la terra / Vede del fresco sangue, a maggior scempio / Rinova il grido, e più che prima piange, / Tanto l'acerbo duol l'afflige et ange".

v. 289 Il "buon vecchio" in Tansillo.

vv. 301-306 La stanza è invenzione malherbiana, o meglio, sviluppo enfatico nelle ripetute metafore di una più semplice osservazione tansilliana: "Tropo grave dolor l'alma gli preme: / Or le voci, or le lagrime raddoppia, / E d'ira quasi, e di cordoglio scoppia".

vv. 307-312 L'immagine di Pietro chino a baciare le impronte del Cristo e, quasi nuova Maddalena, a bagnarle di lacrime è già in Tansillo.

v. 316 Malherbe inserisce nel lamento di Pietro la curiosa osservazione relativa al profumo che emana dalle impronte dei passi del Cristo, mentre in Tansillo essa era oggetto della narrazione: "L'orme scerner potea del suo signore, / Che putian l'altre, e quelle avean odore".

v. 330 Il racconto della viltà degli Apostoli è più circostanziato in Tansillo: "Chi vedrà mai, Signor, con gli occhi asciutti / Il guiderdon ch'oggi da noi ricevi? / Di dodici compagni, che fra tutti / Gli uomini eletto a viver teco avevi, / Dieci ti lascian dal timor sedutti / Quando maggior soccorso n'attendevi, / Un ti tradisce, et al rio stuol ti vende, / L'altro ti nega, e più d'ognun t'offende".

v. 349 Le due stanze precedenti sono invenzioni originali di Malherbe, che torna poi nella chiusa del discorso di Pietro a una riscrittura letterale dell'originale, curiosamente però riprendendo l'ottava iniziale e non quella finale del 'lamento' nella disposizione ideata da Tansillo.

v. 369 La similitudine è introdotta da Malherbe e, come già ha suggerito Ciureanu, è dovuta a una reminiscenza ariostesca: "Qual il reo ch'al supplicio s'avvicina ..." (OF, II II 4).

v. 396 La chiusa è replicata da Tansillo ("Ma di sé si vergogna, talor ch'erra, / Se ben non vede altro che cielo e terra"), ma tutta la parte finale si attiene fedelmente all'originale.

v. 384 La 'pena segreta' e il 'rimpianto' degli uccellini è invenzione malherbiana, che invero desta qualche perplessità; in Tansillo l'inusuale silenzio provocato dallo starsi "tacito e mesto" di "ogni augelletto" che abitualmente "saluta il giorno" è invece riempito dalle voci di lupi e gufi: "per le rupi / S'udian pianger buboni, ulular lupi".